

Avatares de la imagen

Rebeca Romero Esquivá

La tensión entre la fotografía y el cine ha sido inherente al séptimo arte desde su nacimiento. Si recordamos, Louis Lumière, seis días antes de la presentación del cinematógrafo, el 22 de marzo de 1895, en la Sociedad para el Fomento de la Industria Nacional, pronunció una conferencia que ilustró con la proyección de una serie de placas fotográficas y de la conocida vista animada que mostraba la salida de los trabajadores de una fábrica a la hora del almuerzo. La fotografía cobró vida por vez primera con el tintineo del proyector. Esa repentina animación de la imagen para los impresionables espectadores de entonces ya subrayaba las diferencias entre la fotografía y el cine al destacar el fotograma como la unidad básica de la tira de celuloide, al mismo tiempo que contrastaba su inmovilidad con la ilusión cinemática de movimiento. Más allá de la relación material entre los dos medios, la práctica del cine ha generado un sinfín de combinaciones entre fotografía y cine que han animando muchas otras dialécticas y abierto caminos digresivos en torno al flujo temporal y espacial de la *still and moving image* a raíz de ciertas técnicas y discursos que lo fueron motivando: películas realizadas a partir de fotografías, fotogramas que remiten a imágenes fijas que históricamente han funcionado como iconos —el tránsito conocido como migración de imágenes—, el uso del congelado, de la fotografía de archivo, del *time-lapse*, etc., hasta llegar a la actual re-mediación digital. De todo esto dan cuenta los autores —provenientes de diversos países y posiciones estéticas e historiográficas no siempre coincidentes— que colaboran en el Cuaderno de este número, *De cámara a cámara. Foto fija e imagen en movimiento*, y en el Diálogo con Agnès Varda, una cineasta cuyo particular acercamiento a la fotografía no se limita solo a sus películas, ya que su carrera representa también el movimiento inverso, llevado a cabo por cineastas y artistas de varias generaciones, como Ulrike Ottinger, Chris Marker, Chantal Akerman, Peter Greenaway, Atom Egoyan, Victor Erice y Abbas Kiarostami, cuyas obras han generado exposiciones que estudian las intersecciones entre el cine y los nuevos medios, entre la imagen en movimiento y las prácticas de proyección. Las instalaciones, el arte multimedia y el trabajo basado en el estudio y reflexión del espacio-tiempo (a través del empleo del video y la fotografía en sus formatos analógicos y digitales) borran los límites entre la exhibición en salas y la galería o el museo, un tema al que dedicaremos atención en la próxima sección de Desencuentros del número 13 de enero-junio de 2012. En la presente edición tal sección gira en torno a un tema distinto con el que, sin rehuir discrepancias ni contradicciones, queremos hacernos eco del estado actual de la crítica cinematográfica en España dando voz a los profesionales que la ejercen. La crítica, como cordón umbilical entre el cine y su público, da fe de la necesidad de mantener la comunicación entre ambas esferas sin perjuicio de ninguna, tratando de considerar siempre lo bajo a la luz de lo alto, con el fin de transmitir el sentido de elevación propio de su oficio. Resulta fácil omitir su cometido con el pretexto de que el mundo del cine español no es objeto de predilección por parte del público, o de que el público consiente en ver películas que halagan sus peores instintos. La palabra de orden que tradicionalmente ha pronunciado el crítico (como artista o demiurgo) es un símbolo de la responsabilidad que le corresponde.

Por último, como es costumbre, en Puntos de Fuga, una coral de autores analizan temas varios de distinta procedencia. Esta miscelánea, que abarca desde las metáforas de Polanski hasta la arquitectura visual del cine de acción, tiene la vitalidad genuinamente veraz del «pensamiento salvaje». Podríamos glosar los artículos que componen esta última sección con la advertencia de que la objeción casi insuperable a la crítica es el temor a verse desbordada por el objeto de sus apreciaciones. ■